

Las emociones y las mujeres: Agencia femenina en Grecia antigua

Evelia Arteaga Conde

RESUMEN

El presente texto analiza la tragedia *Hécuba* de Eurípides desde una perspectiva feminista y en diálogo con el “giro afectivo”, con el objetivo de cuestionar la idea tradicional de la pasividad femenina en la Grecia antigua y demostrar que el dolor puede constituir una forma de agencia social y política. La investigación parte de un enfoque filológico y teórico que articula estudios de género, teoría cognitiva y constructivista de las emociones y análisis del lamento trágico entendido como acto de habla performativo. Metodológicamente, se rastrea de forma sistemática las apariciones del grito *oímoi* en la obra, seguido de un análisis sintáctico, métrico y contextual de cada aparición dentro de la estructura dramática. Los resultados muestran que el uso del lamento por parte de Hécuba, Políxena y el coro de mujeres no expresa mera pasividad ni victimización, sino que articula prácticas de cuidado mutuo, decisiones éticas y acciones con impacto público, como la aceptación voluntaria del sacrificio y la planificación estratégica de la venganza. En contraste, el sufrimiento de Poliméstor se presenta como individual, reactivo y carente de transformación social. Se concluye que el dolor femenino en la tragedia eurípidea funciona como motor de acción dramática y como forma de intervención efectiva en el espacio público.

Palabras clave: Grecia antigua, agencia femenina, emociones, tragedia.

Cómo citar: Arteaga, E. (2026). Las emociones y las mujeres: Agencia femenina en Grecia antigua. En Peña Guzmán, C. *Mujeres y su impacto en la ciencia y tecnología latinoamericana*. High Rate Consulting. <https://doi.org/10.38202/mujeresimpacto13>

Emotions and women: Female agency in ancient Greece

ABSTRACT

This text analyzes Euripides' tragedy *Hecuba* from a feminist perspective and in dialogue with the "affective turn," with the aim of questioning the traditional idea of female passivity in ancient Greece and demonstrating that pain can constitute a form of social and political agency. The research is based on a philological and theoretical approach that articulates gender studies, cognitive and constructivist theory of emotions, and analysis of tragic lament understood as a performative speech act. Methodologically, a systematic search is carried out for occurrences of the *oimoi* cry in the play, followed by a syntactic, metrical, and contextual analysis of each occurrence within the dramatic structure. The results show that the use of lament by Hecuba, Polyxena, and the chorus of women does not express mere passivity or victimization, but rather articulates practices of mutual care, ethical decisions, and actions with public impact, such as the voluntary acceptance of sacrifice and the strategic planning of revenge. In contrast, Polymestor's suffering is presented as individual, reactive, and lacking in social transformation. It is concluded that female pain in Euripidean tragedy functions as a driving force for dramatic action and as a form of effective intervention in the public sphere.

Keywords: Ancient Greece, female agency, emotions, tragedy.

INTRODUCCIÓN

Como sabemos, Grecia antigua era una sociedad patriarcal; a partir de ello, se ha afirmado, de forma generalizante, que la mujer se dedicaba casi en exclusiva a las labores de mantenimiento del hogar y de la familia, mientras que el hombre era el encargado de la vida social de la ciudad en diversos ámbitos –político, económico y jurídico especialmente–; esto es, fuera del hogar, tal como lo describe Jenofonte en *Económico* (1993):

Techo necesita también la crianza de los niños recién nacidos, y también lo necesita la molienda del grano para fabricar el pan, lo mismo que la confección del vestido de lana. Por ello, ya que como se aprecia, tanto las faenas de dentro como las de fuera necesitan atención y cuidado, en mi opinión, la divinidad, creó la naturaleza de la mujer apta desde un principio para las labores y cuidados interiores, y la del varón para los trabajos y cuidados de fuera (VII.21-23)

Aunque lo haya afirmado un autor fundamental para la comprensión de la sociedad griega de la Antigüedad, es necesario matizar dichas afirmaciones con análisis específicos y desde otras perspectivas para entender y ampliar la

agencia que las mujeres tuvieron en esa sociedad. Solo de esta manera se logrará una profundización en el conocimiento de esta cultura.

Llevar a cabo estos análisis permite reflexionar en la herencia de la cultura griega antigua, entre los que se encuentran el patriarcado y la discriminación hacia las mujeres, lo cual fue incuestionable y, por tanto, no necesario de profundizarse durante muchos siglos (tiempo en el que la misma sociedad que estudiaba a Grecia no se cuestionaba el estatus de las mujeres). Afortunadamente, desde hace algunas décadas se han llevado a cabo estudios con perspectiva de género y feministas que han mostrado maneras diferentes de entenderla y, por ende, la nuestra.

El estudio de las emociones es una de las maneras en que se ha logrado ver desde otra mirada a las sociedades de la Antigüedad. Este trabajo sigue la tradición de estudios como los de Rodríguez Cidre (2014) para lograr una visión más profunda del papel de las mujeres en las obras griegas.

Esta investigación parte de la teoría cognitiva y constructivista, que plantea que las emociones son específicas de un determinado entorno; esto es, que son contextuales. Para Ahmed (2014) las emociones intervienen en la articulación de las acciones humanas.

Para complementar esta perspectiva, se parte también del concepto de “representaciones de género”, que Soledad González Montes explica como “una forma particular de las representaciones sociales, referidas específicamente a las concepciones culturales sobre ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ y las relaciones entre hombres y mujeres” (2019, p. 15). Además, la teoría feminista y otras relacionadas con esta plantearon el concepto de “giro afectivo”, que coloca en una posición central y fundamental a las emociones, sentimientos y afectos para analizar y teorizar lo social. Con esto en mente se puede entender que lo que se diga de las mujeres en las obras que aquí se van a analizar es resultado de convenciones sociales compartidas por la audiencia de estas tragedias.

Entre la bibliografía que se ha producido basada en el giro afectivo, interesa en particular lo que Macón (2013) especifica sobre este:

[...] desplegar una perspectiva sobre el papel de los afectos en la vida pública cuestionando ciertos esquemas establecidos, tales como la distinción tajante entre la esfera pública y la privada, la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento/victimización o la vinculación exclusiva de afectos clásicamente positivos como el orgullo a la acción política. Se trata de un marco que busca dar cuenta de la dimensión afectiva en términos tales que refieran tanto al cuerpo como a la mente, involucrando razón y pasiones (pp. 9-10).

Si bien Macón no investiga específicamente la situación de las mujeres, esta perspectiva ayuda a profundizar en su estudio.

Finalmente, a este entramado teórico agregó también el concepto de “agencia” al análisis de las emociones. Ser “agente” significa hacer que los hechos sucedan de forma intencional a través de las propias acciones. Por ello se explica que “las características esenciales de la agencia permiten a las personas participar en su propio desarrollo, adaptación y renovación con el paso del tiempo”, afirma Bandura (2001, p. 2). Además, desde finales del siglo pasado, el estudio de la agencia femenina ha sido fundamental en los enfoques feministas. A su vez, Wohl (2005) explica:

[Los estudios] comenzaron a centrarse en la agencia femenina y a analizar las formas en que la dramatización de la experiencia subjetiva de una mujer puede complicar su posición estructural dentro de las instituciones y relaciones del mundo masculino de la tragedia (p. 153, trad. propia).

A esta tradición se suma la presente investigación. A partir de analizar las diversas emociones que expresan las mujeres en las tragedias de Eurípides, planteo su agencia en el ámbito público de la misma obra. Me enfocaré en particular específicamente en el dolor y el lamento. Precisamente, el estudio de los lamentos griegos antiguos lo trata-

ron, entre otros, Alexiou (1974)), Vermeule (1974), Loraux (1986), Sultan (1993), McClure (1999), Murnaghan (1999) y Dué (2006). Ello, además, se inscribe en la tradición de Dué (2006) que, en su obra sobre el lamento de la mujer cautiva en la tragedia griega, afirma lo siguiente:

En los últimos años, los lamentos se han interpretado como poderosos actos de habla, capaces de incitar a la acción violenta. Muchos académicos han señalado que, en el contexto del lamento, las mujeres pueden expresar preocupaciones subversivas y hablar de maneras que no podrían bajo ninguna otra circunstancia (pp. 8-9).

A lo largo de su libro, Dué (2006) demuestra que muchas mujeres en la tragedia manipulan a sus oyentes y logran lo que pretenden por medio del “lenguaje del lamento” (p. 9).

OBJETIVO

Este texto forma parte de mi investigación sobre el estudio de la agencia femenina en obras griegas de la Antigüedad a partir de diversas emociones. En el presente trabajo me enfocaré en el análisis del dolor que sufren las mujeres que fueron plasmadas en *Hécuba*, tragedia de Eurípides que fue representada alrededor de 420 a. C., durante la primera fase de la Guerra del Peloponeso. Esta obra retrata el sufrimiento de Hécuba, quien se ha retratado como la mujer que más sufrió pérdidas en la Guerra de Troya.

La finalidad de esta investigación es postular que el dolor forma parte de la agencia de la mujer, la cual no se queda en el ámbito privado, sino que incide en la vida pública. De esta manera, se podrá matizar la idea de que las mujeres griegas, todas ellas, fueron no solo marginadas, sino pasivas, sumisas y abnegadas.

Aristóteles define a las emociones como aquello por lo que los hombres son transformados y modifican sus juicios y a los cuales siguen dolor y placer (2011, 1378a20-23), pero no consideró que el dolor fuera, en sí mismo, una emoción. No ahondaré en esta discusión; ya el investigador Konstan (2015, 2016 y 2020) trató con profundidad el tema; Rodríguez Cidre (2024) afirma sobre esto: “según Konstan el dolor no era una emoción para Aristóteles debido a que no conduce a transformar o desestabilizar el mundo social, sino que está recluso al ámbito de la sensación individual” (p. 2).

También Aristóteles (2011, 1449a.11) explica que la tragedia griega proviene del ditirambo, una composición lírica dedicada a Dioniso y ejecutada durante el sacrificio de un macho cabrío en su honor, por lo que este canto es descrito como desgarrador y plañidero. De ahí que la tragedia esté plagada de lamentos, quejas, gritos y súplicas estridentes; en otras palabras, de sufrimiento, de dolor.

Además de la gran expresividad de las máscaras (Vovolis, 2009), el principal recurso que estas tragedias tuvieron para expresar dolor fue el grito. En su profundo estudio sobre el grito, Domínguez Ruiz (2022) afirma que las tragedias grie-

gas “tratan del sufrimiento, un estado en que el ser humano, sabiéndose alcanzado por un fatídico devenir, se rinde ante lo inminente y entonces grita” (p. 126) y así lo refiere:

En su versión escrita, las tragedias también están colmadas de gritos, a través de los cuales podemos leer las interjecciones *a, ai, e, ea, eē, euoi, ē, ēe, eia, iai, ieu, iou, iō, iōa, oa, oi, ō, ōē*; las palabras onomatopéyicas *attai, apappai, iauoi, ioph, góos, kokutós, kraude, ktupos, kónabo, mu, om, oimoi, ototoi, ótobos, papai, popax, popoi, pheu, pátagos*; y los gritos rituales *alalahe, alalai, eleleu, ololygmos y ololyge*. (p. 128)

Debido a la extensión limitada del presente estudio (y a que forma parte de mi investigación en curso), me centraré en uno solo de esos gritos: *oimoi* (u *ōmoi*, que, morfológicamente, es la misma palabra), cuyo significado en el diccionario de Liddell y Scott (1882) es: “una exclamación de dolor, miedo, compasión, ira, pena, también de sorpresa”. Debido a que esta expresión está formada por el pronombre personal *moi*, se puede traducir como “ay de mí”.

Entonces, postulo que el grito *oimoi* (u *ōmoi*) no solo formó parte fundamental de una lamentación, eje de la tragedia *Hécuba*, sino que coadyuvó a que quienes lo expresaron tuvieran una agencia a nivel social, especialmente las mujeres Hécuba y Polixena, ambas representadas como cautivas troyanas con un futuro incierto y vulnerable.

METODOLOGÍA

Para llegar al planteamiento que propongo, en primer lugar, rastree todas las veces que las palabras *oimoi* y *ōmoi* aparecen en la tragedia *Hécuba*: 6 veces pronunciadas por una mujer (5 Hécuba y 1 Polixena), 6 por un hombre (Poliméstor) y 3 por el coro (que estaba conformado por mujeres troyanas); esto es, 15 veces en total. Las traducciones que aquí cito son de López Férez (Eurípides, 1991).

Después, con este corpus delimitado, llevé a cabo un análisis sintáctico de las oraciones en donde aparecía la expresión para poder tener claridad del contexto en que se expresó dicha interjección, tomando en cuenta las partes estructurales de la tragedia.

A partir de este análisis pude encontrar –en la investigación filológica llevada a cabo durante los meses de julio y agosto de 2025– la constante que me permitió llegar a la conclusión de que el grito *oimoi* u *ōmoi* fue parte importante del lamento, fundamental en esta tragedia, y contribuyó a la agencia de las mujeres.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A partir del análisis descrito anteriormente, clasifiqué el uso de la expresión *oimoi* u *ōmoi* en dos tipos que se corresponden con las también dos partes fundamentales de la tragedia: uno utilizado por las dos mujeres protagonistas, Hécuba y Polixena, y por el coro (conformado también por

mujeres), que resumo con el título de “cuidados”; y otro por Poliméstor, que sintetizo como “sufrimiento individual”.

• Cuidados

La obra *Hécuba* de Eurípides transcurre en Tracia, donde los griegos hacen una parada durante su regreso de la guerra de Troya. Hécuba había sido reina de Troya, esposa de Príamo, madre de Héctor; ella y su esposo, al inicio de la guerra contra los griegos, habían enviado a su hijo menor, Polidoro, con el rey de Tracia, Poliméstor, para que lo mantuviera a salvo. Junto con el hijo, habían mandado también riquezas. Cuando el rey tracio se entera de que los griegos han ganado la guerra de Troya, decide matar a Polidoro y quedarse con las riquezas.

La tragedia empieza cuando el espectro de Polidoro cuenta su muerte y que su hermana, Polixena, va a ser sacrificada para satisfacer la petición del espectro de Aquiles. Su madre, Hécuba, no está segura de que esa visión sea real. Posteriormente, el coro de mujeres cautivas le anuncia a Hécuba que “en la reunión plenaria de los aqueos, se dice, ha parecido bien hacer de tu hija una víctima para Aquiles” (Eurípides, 1991, vv. 106-109) y le advierte:

Vendrá Ulises, si es que no lo ha hecho ya, para arrancar a la potrilla de tus pechos y apartarla de tu anciana mano. Mas ve a los templos, ve a los altares, échate como suplicante de Agamenón, ante sus rodillas, convoca a los dioses celestes y a los de bajo tierra. Pues, o las súplicas impedirán que tú seas privada de tu desdichada hija, o has de verla caída sobre la tumba, a la muchacha empurpurada con su sangre, de la fuente de brillo negro que brote de su cuello portador de oro. (Eurípides, 1991, vv. 141-153)

La primera vez que aparece *ōmoi* es parte de un *kommós* (Eurípides, 1991, vv. 154-215), canto lírico que se llevaba a cabo en momentos de gran dolor, entre el coro y un personaje, en este caso, Polidoro. Como parte de ese canto, Hécuba hace un largo lamento sobre su situación:

¡Ay de mí, desdichada! ¿Qué he de exclamar? ¿Qué son, qué gemido, desgraciada por mi desgraciada vejez, por mi esclavitud intolerable, insoportable! ¡Ay de mí (*ōmoi moi*)! ¿Quién me defiende? ¿Qué linaje? ¿Qué ciudad? Se ha ido el anciano, se han ido mis hijos... (Eurípides, 1991, vv. 154-158)

Como leemos, esta parte del *kommós* realizado por Hécuba se conforma, en primer lugar, por preguntas retóricas que describen su situación desdichada. Ella se lamenta por ser ahora una esclava, sin esposo, sin hijos varones, casi todos muertos en Troya, y por haber visto el espectro de su hijo Polidoro. Se puede apreciar, entonces, que la expresión que nos concierne antecede a la pregunta “¿Quién me defiende?”, lo cual refleja que no hay alguien que lo haga (especialmente un hombre).

La expresión *ōmoi* (a la cual sigue la repetición del pronombre de primera persona *moi*) apunta hacia esa desoladora situación de la protagonista de la tragedia y es fundamental si pensamos que este grito puede ser lo que llame la atención de Polixena, que se acerca a ella preguntándole “¿qué gritas (*boāis*)?” (Eurípides, 1991, v. 177). Hécuba le contesta y empieza un diálogo entre ambas, parte todavía del *kommós*, en donde cada una incluye una vez dicha expresión:

Hécuba: ¡Ay de mí (*oímoi*), hija!
Polixena: ¿Por qué me dices palabras de mal augurio? Funesto presagio me parece.
Polixena: ¡Ay de mí, madre! ¿Cómo pronuncias las más terribles de las desgracias?
Hécuba: ¡Ay, ay, por tu vida!
Polixena: Habla. No lo ocultes por más tiempo. Tengo miedo, tengo miedo, madre. ¿Por qué gimes?
Hécuba: ¡Oh hija, hija de una madre desdichada...! (Eurípides, 1991, vv. 180-186)

Vemos que ya la misma expresión *oímoi* indica palabras de mal augurio, según lo que dice Polixena; es decir, es parte fundamental de un lamento. Hécuba le cuenta que van a sacrificarla y Polixena le contesta: “¡Ay de mí (*oímoi*), madre! ¿Cómo pronuncias las más terribles de las desgracias? Indícamelo, indícamelo madre”. (Eurípides, 1991, v.188) Podría pensarse que Polixena se queja debido a que va a morir, pero inmediatamente después empieza a hablar de la situación en que dejará a su madre:

¡Oh tú que sufriste terriblemente! ¡Oh tú que lo has soportado todo! ¡Oh madre de vida infeliz! ¡Qué, qué ultraje odiosísimo e indecible ha suscitado de nuevo contra ti una divinidad! Ya no conservas esta hija, ya no seré tu compañera de esclavitud, desgraciada de mí, de una anciana desgraciada. Pues a mí, cachorro tuyo, como a ternera criada en la montaña, ¡infeliz de ti!, infeliz me verás arrancada de tu mano y con la garganta cortada, llevada a Hades bajo las tinieblas de la tierra, donde en compañía de los muertos yaceré infeliz. Lloro, madre, por tu, desdichada, con cantos fúnebres llenos de lamentos; pero no deploro mi vida, ultraje y afrenta, sino que para mí morir es una suerte mejor. (Eurípides, 1991, vv. 197-215)

Así que Polixena no vuelve a pronunciar dicho grito. Podemos pensar que Eurípides usó la expresión *oímoi* como parte de una primera reacción (instintiva) de Polixena ante el anuncio de su sacrificio, pero que, después de pensarlo adecuadamente, usando la razón, cambió de dirección su lamento. Esto se confirma versos después con el uso del verbo *phronéō*, cuando Ulises le dice a Hécuba, acerca del sacrificio de Polixena: “Procura no ser apartada por la violencia y no entables conmigo un forcejeo personal. Reconoce

tu fuerza y la inminencia de tus desgracias. Cosa sabia es, incluso en medio de las desgracias, pensar lo que se debe (*phronein*)” (Eurípides, 1991, vv. 225-228). Y, como es de apreciar, en efecto, Polixena lo acepta:

Porque te voy a seguir de acuerdo con la necesidad, y porque deseo morir. Si no quiero, resultaré cobarde y mujer amante de mi vida. Pues, ¿por qué debo vivir yo? Mi padre fue rey de todos los frigios [Príamo]. Ese fue el principio de mi vida. Después fui criada con hermosas esperanzas como novia de reyes, ocasionando una envidia no pequeña por mi boda [...] (Eurípides, 1991, vv. 346-356).

Incluso, cuando Ulises va por Polixena para llevarla al sacrificio (en el primer episodio de la tragedia) y Hécuba le ruega que la mate a ella, en vez de Polixena o junto con ella, esta interviene:

Madre, hazme caso. Tú, hijo de Laertes, perdona a mi madre que está irritada con razón. Y tú, oh desdichada, no luches con los poderosos. ¿Quieres caer al suelo, que desgarran tu viejo cuerpo al apartarte por la fuerza, y perder la compostura al ser arrastrada por un brazo joven, cosas que sufrirías? Tú, por lo menos, no. Pues no vale la pena [...] (Eurípides, 1991, vv. 402-408)

Además, esta entereza también se ve reflejada en la descripción del sacrificio de Polixena que hace Taltibio a Hécuba:

[Polixena] exclamó las siguientes palabras: “¡Oh argivos que destruiste mi ciudad! Moriré voluntaria. Que nadie toque mi cuerpo, pues ofreceré mi cuello con corazón bien dispuesto. Matadme, pero dejadme libre, para que muera libre, por los dioses. Pues, siendo una princesa, siento vergüenza de que se me llame esclava entre los muertos” (Eurípides, 1991, vv. 546-552)

Como observamos, en esta intervención de Polixena, contrasta su pasado (como parte de la realeza) con su presente, pero no expresa *oímoi*, puesto que está aceptando su sacrificio. Entonces, si bien los acontecimientos de su vida pueden ser considerados una desgracia, a través de hablar de su pasado regio, ella justifica su decisión de morir. En tal sentido, Dué afirma que “mientras que en los lamentos tradicionales se invoca el contraste entre el pasado y el presente junto con el anhelo de muerte, el lamento de Polixena convierte ese deseo en realidad. Es, en muchos sentidos, un acto de habla.” (2006, p. 122).

Incluso Taltibio le refiere a Hécuba lo último que fue dicho por Polixena de esta manera: “dijo las palabras más valientes de todas: ‘Mira: golpea aquí, si es que deseas, oh joven, golpear mi pecho, y si quieres en la base del cuello, dispuesta está aquí mi garganta’” (Eurípides, 1991, vv. 562-565). Este

termina su intervención reconociéndole a la madre: “Mientras digo tales cosas sobre tu hija muerta, te miro como la de mejores hijos entre todas las mujeres y la más desgraciada” (Eurípides, 1991, vv. 580-582)

Entonces, se puede pensar que la actitud valiente de Polixena responde a la función de las tragedias griegas en la educación de la sociedad de época clásica; al respecto, Sebillotte (2015) expresa que en la polis, los chicos jóvenes y el conjunto de ciudadanos llamados a luchar debían tomar como modelo el comportamiento idealizado [en las tragedias] de las doncellas, jóvenes, todavía solteras, obedientes a su padre y listas para morir en el nombre de la pureza de su sangre (p. 74). Si bien considerar esto es fundamental en el contexto griego, no es menor y, por ello, debe seguir estudiándose, el hecho de que sea una mujer la que muera por el bienestar y la gloria no solo de su madre, sino de un ejército griego y que, incluso, se le reconozca por ello.

Así que tanto la exclamación del grito aquí analizado como su posterior eliminación (al aceptar el sacrificio) pueden ser considerados como una agencia fundamental para Polixena y para Hécuba, no únicamente en el ámbito privado, sino también en el público, aun en contra de lo que sucedía en la cotidianidad, tal como explica Foley (2001):

Las mujeres tenían un papel importante en la cultura ateniense como reproductoras de hijos, participantes en rituales y festivales religiosos públicos y privados, y cuidadoras dentro de los hogares. Sus intervenciones trágicas más importantes y activas tienden a reflejar estas realidades, pero con una diferencia fundamental, ya que los personajes femeninos pueden ejercer una independencia y una libertad que, al menos idealmente, no se les permite fuera de la ficción. (p. 4)

La acción de Polixena de aceptar su sacrificio, desde la perspectiva del “giro afectivo”, podría implicar “una disolución de la distinción entre un polo activo y otro pasivo: el sufrimiento no implica pasividad; el trauma no resulta el exclusivo ensimismamiento del ego” (Macón, 2013, p. 10). Así, contribuye a que los griegos (aunque sean sus captivos) cumplan el pedido de Aquiles; es decir, una agencia que recae directamente en el plano social, no limitándose al privado.

Por otro lado, podemos ver que ambas, tanto Hécuba como Polixena, madre e hija, se cuidan. Ello también puede ser considerado una agencia importante. Ellas son lo único unido que queda de su familia, tienen que cuidarse; y no lo hacen desde una posición de pasividad. Hécuba actúa para salvar a su hija (incluso se ofrece para ser ella la sacrificada) y Polixena enfrenta con entereza su final. Ambas llevan a cabo agencia en el desarrollo de los acontecimientos de la tragedia. Cuando Polixena se despidió de su madre, ésta pronunció de nuevo la interjección que ahora analizamos: “¡Ay de mí (*oímoi*)! ¿Qué he de hacer? ¿Adónde irá a terminar mi vida?” (Eurípides, 1991, v. 419), siguiendo la misma línea del lamento por su futuro.

En la segunda antístrofa del estásimo 1.º (Eurípides, 1991, vv. 444-483), canto interpretado por el coro situado entre los episodios, donde éste expresa sus pensamientos, cuestionamientos o inquietudes tanto de la época como del autor, el coro se lamenta y usa dos veces *ōmoi*:

¡Ay de mí (*ōmoi*), y de mis hijos! ¡Ay de mí (*ōmoi*), y de mis padres y mi tierra que está abatida entre el humo, quemada, botín de guerra de los argivos! Yo en tierra extranjera ya soy llamada esclava, tras dejar Asia, recibiendo a cambio la morada de Europa, aposento de Hades. (Eurípides, 1991, vv. 475-483)

Esta intervención del coro reafirma la incertidumbre del futuro de Hécuba, ahora que está sola, sin su única hija que la acompañaba. Del mismo modo que hace Polixena, contrasta su pasado en la realeza con su desdicha actual. Polixena es sacrificada. En el segundo episodio de la tragedia, Taltibio va a buscar a Hécuba y ella reacciona así:

¡Ay de mí! (*oímoi*) ¿Qué vas a decir? ¿Que no has venido en busca mía para que yo muera, sino para anunciarme males? Muerta estás, oh hija, después de haber sido arrebatada a tu madre. Y yo sin hijos, por lo que a ti hace. ¡Oh desgraciada de mí!... (Eurípides, 1991, vv. 511-514)

Hécuba sufre no solo por su futuro, sino por no haber podido cuidar a su hija. De esta manera hemos revisado todas las veces que Polixena, Hécuba y el coro exclaman el grito *oímoi* en relación con la situación desdichada de estas (primera parte de la tragedia *Hécuba*), y podemos afirmar que esos gritos tienen que ver con el cuidado mutuo. Además, vimos que el cambio de parecer de la primera (ya no vuelve a gritar de esa manera) complementa la agencia de ambas en el ámbito público de la tragedia.

• Sufrimiento individual

En el tercer episodio de la tragedia, Hécuba había mandado a una esclava a recoger agua para lavar el cadáver de Polixena, pero esta llega con el cadáver de Polidoro y entabla un *kommós* con Hécuba, dentro del cual ella dice:

¡Ay de mí (*oímoi*)! Veo ya muerto a mi hijo, a Polidoro, a quien un tracio lo protegía en su palacio. Me he perdido, ¡desgraciada de mí!, y ya no existo. ¡Oh hijo, hijo! ¡Ay, ay (*ai ai*)! Comienzo un compás báquico, recién informada de mis desgracias por un espíritu maligno. (Eurípides, 1991, vv. 681-687)

El “compás báquico” se refiere a un paroxismo intenso de dolor. López Férez, traductor de *Hécuba* para la editorial Gredos, explica que “La agitación de Hécuba se refleja, en el texto griego, en la métrica. Se usa el verso docmiaco, que es adecuado a estos momentos de intensa agitación.

Los lamentos líricos se mezclan con el recitado” (1991, nota 29). Tal vez por ello la expresión del lamento aquí no sea *oímoi*, sino *aiái*, que refleja más desesperación e intensidad que dolor.

Después de esta reacción, la esclava le cuenta que el mar había expulsado el cadáver de Polidoro y Hécuba reacciona de la siguiente manera, todavía dentro del *kommós*: “¡Ay de mí! ¡Ay, ay! (*ōmoi aiái*) He comprendido la ensoñada visión de mis ojos —no se me pasó el espectro de negras alas—, la que yo vi en torno a ti, oh hijo, que ya no estabas en la luz de Zeus” (Eurípides, 1991, vv. 702-707). Como vemos, cuando se da cuenta de la situación, después de la intensidad de la primera reacción, entonces utiliza ambas expresiones, *ōmoi* y *aiái*. Así que, si bien sigue expresando dolor intenso, tal vez descontrolado, también es una queja más razonada, puesto que ha entendido que el rey Poliméstor ha traicionado a su hijo que estaba con él en calidad de huésped.

La hospitalidad en Grecia era una obligación que debían mostrar todos los ciudadanos; esto se puede ver en diversos textos. Por ejemplo, en el Económico de Jenofonte (1993), Sócrates dice a Critobulo: “tu rango te exige dar hospitalidad a muchos extranjeros y a tratarlos con magnificencia” (II.5). También en las tragedias se puede ver, como en Alceste, cuando, en medio del dolor que sufre Admeto por la muerte de su esposa, acoge en su palacio, sin contarle lo que está pasando, a Heracles, que está de paso. Así que se puede pensar que este sufrimiento de Hécuba está doblemente justificado: era su hijo y Poliméstor faltó a dicha obligación. Sigue otro *kommós* entre Hécuba, la esclava y el coro (Eurípides, 1991, vv. 684-722), en donde este último le pregunta a la primera sobre su actuar: “¡Ay de mí! ¿Qué vas a decir? ¿Para poseer el oro al matarlo?” (Eurípides, 1991, v. 713). Este lamento parece reforzar la gran injusticia que cometió el rey de Tracia.

Quizá, debido al hecho de que la mujer no podía actuar socialmente sin un guardián (*kurios*), Hécuba le pide ayuda a Agamenón en su venganza. Cuando éste le pregunta si lo que desea es ser libre, ella le dice: “No, por cierto, sino que, cuando castigue a los malvados, quiero ser esclava toda mi vida” (Eurípides, 1991, vv. 756-757). Así que se puede pensar que el lamento anterior conlleva también la gestación de la idea de actuar para vengarse. Ella le aclara que quiere que la vengue porque Poliméstor había matado a su hijo Polidoro, y le cuenta lo sucedido. Al ver que éste se aleja, ella exclama: “¡Ay de mí (*oímoi*), infeliz! ¿Adónde retiras tus pies? Parece que no voy a conseguir nada. ¡Oh infeliz de mí!” (Eurípides, 1991, vv. 812-813). Se lamenta pensando en que quizá no podrá llevar a cabo su justa venganza.

Agamenón le contesta que no puede hacer que los griegos se venguen por ella porque los tracios son sus aliados, pero que, dado que ella tiene razón, la ayudará dejando que ella se vengue por sí misma, lo cual resulta un hecho fuera de la norma, lo cual es explicado por Helene Foley (2001) al decir que la tragedia no respeta las restricciones impuestas por la sociedad clásica a las mujeres, incluso tomar decisiones sin un *kurios* (p. 8).

Hécuba manda llamar a Poliméstor, quien acude ante ella con sus dos hijos; los engaña diciéndoles que entren en las tiendas de las cautivas troyanas para que estas les hagan entrega de las riquezas que trajeron con ellas, y allí matan a los hijos y a Poliméstor lo dejan ciego. En los siguientes versos, Poliméstor usa la expresión *oímoi* cuatro veces en distintas intervenciones intercaladas entre él, Hécuba y el coro.

¡Ay de mí (*ōmoi*)! ¡Ciego me encuentro de la luz de mis ojos, desgraciado! (Eurípides, 1991, v. 1035)

¡Ay de mí (*ōmoi*) otra vez, hijos, por vuestra dego-llación angustiada! (Eurípides, 1991, v. 1037)

¡Ay de mí (*ōmoi*)! ¿Por dónde he de ir? ¿Por dónde me he de parar? (Eurípides, 1991, v. 1056)

¡Ay de mí (*ōmoi*), qué gran afrenta! ¿Adónde me he de volver? (Eurípides, 1991, v. 1098)

Tal como leemos, Poliméstor se lamenta por su situación y la de sus hijos, ya muertos. A causa de sus gritos, llega Agamenón, a quien él le dice: “¡Ay de mí (*ōmoi*)! ¿Qué vas a decir? ¿Acaso está cerca en algún sitio [Hécuba]? Indícame, dime dónde está para que, arrebatándola con mis manos, la destroce y le ensangrienta el cuerpo” (Eurípides, 1991, vv. 1124-1126). El rey de Tracia quiere vengarse, a su vez, de Hécuba.

Poliméstor primero y después Hécuba dan sus argumentos ante Agamenón para defender lo que han hecho. Este le da la razón a ella, puesto que el primero mató a un huésped para quedarse con el oro. Poliméstor replica: “¡Ay de mí (*oímoi*)! Quedando yo por debajo de una mujer esclava, según parece, rendiré justicia a gentes de peor calidad [...] ¡Ay de mí (*oímoi*) por estos hijos y por mis ojos, infeliz de mí!” (Eurípides, 1991, vv. 1252-1253, 1255).

Como una especie de venganza, Poliméstor maldice a Hécuba diciéndole que se transformará en un perro (v. 1265) y a Agamenón que será asesinado por su propia esposa (Eurípides, 1991, v. 1277). Dué (2006) explica que, aunque la visión más común de esta transformación en perra es que es emblemática de la degradación causada por la guerra, algunos académicos han desafiado esta interpretación, proponiendo, en cambio, que el significado de la perra es que es ferozmente maternal. Estos académicos argumentan que la obra trata sobre la fuerza de carácter de Hécuba a través del sufrimiento y que el simbolismo del perro la presenta como una protectora siempre atenta de sus hijos (p. 119).

En el seguimiento de esta idea, se puede comprender el cuidado que profesa Hécuba hacia sus hijos en esta tragedia. Afirma Loraux (1998) en esta misma dirección:

Hécuba entonces actúa: realiza el *ergon* de una mujer; y si las mujeres troyanas que matan con alfileres son “perras” para Poliméstor, [ratifica] sería buena idea tener en cuenta que una perra es una Erinia solo porque es madre completa. Más adelante, además, Hécuba se convertirá en una perra en el barco que

la lleva a Grecia. La madre en duelo ha cumplido su destino. (p. 50)

Entonces, hemos revisado, en esta segunda parte de la tragedia *Hécuba*, que los lamentos de Poliméstor son básicamente por un sufrimiento individual, por perder a sus hijos y por lo que le sucede físicamente; no menciona ningún futuro para los hijos que pudiera añorar, ni su compañía ni su ausencia. Además, el dolor que padece es justificado por todos los personajes.

CONCLUSIONES

Resulta de importancia tener presente, como ya anotamos, que la función social del teatro en Grecia era muy distinta a la que tiene hoy en día, dado que este género literario tuvo una influencia fundamental en la educación de la sociedad, especialmente de las clases altas (que fueron las que crearon los testimonios con los que hoy trabajamos para su estudio). Para lograr esa educación, los autores de las obras buscaban la manera de que los espectadores empatizaran con los personajes, lo que Aristóteles (Poética, 2011, 1449b.27-28) llamó “catarsis”. Es por ello que resulta imprescindible el estudio de la forma en que esos personajes actuaron frente a diversas situaciones.

Debido a lo anterior, las tragedias han sido estudiadas por siglos; no obstante, las nuevas perspectivas con perspectiva de género y feministas siempre serán necesarias para una nueva aproximación. El presente trabajo tuvo como objetivo ahondar en esta dirección.

Hemos visto que el grito *oímoi* u *ōmoi* fue uno de los que pronunciaron tanto hombres como mujeres en las tragedias. Específicamente, la aquí analizada, *Hécuba*, de Eurípides, muestra sufrimiento por parte de Hécuba, de Políxena, de Poliméstor y del coro (conformado por mujeres). Después de una revisión de la obra podemos afirmar, en consonancia con lo que otras investigaciones también han mostrado, que el grito tiene una función importante en la agencia de los personajes; esto es, hace que la acción continúe y tenga sentido hasta llegar a la mencionada “catarsis”.

Dentro del sentido del grito *oímoi*, vimos que Hécuba y Políxena gritan por la noticia del sacrificio de la primera, poniendo énfasis en el cuidado que ambas se tienen. El pasaje analizado ilustra como la primera incluso intenta ser ella la sacrificada para poder salvar a su hija; sin embargo, no lo logra. Y la segunda, después de la reacción automática de la noticia, recapacita y abandona el sufrimiento para morir dignamente en nombre de la libertad, lo cual tiene una repercusión en la gloria que no solo ella, sino también su madre, obtienen por ello. Se comprende a través de ello

que la secuencia de estos hechos logra que, en medio de dichos gritos, aparezca una agencia femenina digna de reconocimiento social. Se podría incluso pensar que su esclavitud y sufrimiento se convierten en libertad y gloria a través de esa acción.

Por otro lado, en la segunda parte de la tragedia, el que sufre es el rey Poliméstor debido a la injusticia que había cometido en contra de Polidoro. No hay justificación para lo que hizo, pero sí para la venganza de Hécuba. El sufrimiento del rey es inútil, no hay ninguna redención posible. Esta, quizá, sea la única ocasión en la que, en una obra griega de época clásica, una mujer lleva a cabo una venganza con tanto sentido; y plantea una forma distinta de ver a las mujeres vengativas de la tragedia, como Medea o Clitemnestra, que han sido históricamente consideradas como de actuación “histérica” o “arrebatada”.

Así, queda clara la agencia que Hécuba y Políxena ejercen en el ámbito social. Es un ejemplo de cómo, mediante la expresión de una emoción, con un grito, se representó a las mujeres en el teatro griego ejerciendo una agencia social. En la guerra de Troya, como en todas las guerras, los hombres reciben una muerte rápida, en combate, pero las mujeres son condenadas a una violencia humillante que las degrada y las condena a violaciones constantes y a agresiones no solo a ellas, sino a sus hijos. De ahí que, por ejemplo, Carson, en su magistral cómic de *Las mujeres troyanas*, retrate, a partir de una perspectiva feminista, a estas mujeres como perras, considerando lo que hemos explicado a propósito de la profecía de Poliméstor al final de la obra aquí analizada. En estos marcos de violencia ejercida por hombres, especialmente cruda hacia las mujeres, en *Hécuba*, una de ellas logra venganza a partir de una manifiesta agencia social.

De esta manera, podemos pensar, tal como afirma Lovell, que las mujeres también acumulan algún tipo de capital en el espacio social, sin importar que este se encuentre marcado por la desigualdad de género. Es decir, las mujeres no son solo “objetos” de los cuales se apropian los hombres sino, más bien, sujetos/objetos que llegan a invertir en los recursos que el sistema les proporciona para hacer negociaciones (citado en Villanueva Gutiérrez, 2019, p. 161). Así, Hécuba y Políxena pueden dejar de considerarse un objeto sumiso y pasivo para ser consideradas agentes que tuvieron una clara influencia en el desarrollo de actos valientes en la tragedia.

Hemos visto, entonces, que, con una mirada teórica y metodológica diferente, se puede considerar a las mujeres representadas en las tragedias griegas de época clásica con características individuales que sobrepasan la generalización de que todas ellas fueron sumisas y pasivas ante la opresión de los hombres.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion* (2nd edition). Edinburgh University Press.
- Aristóteles (2011). *Poética. Magna moralia (Poetics. Great Morality)* (T. Martínez y L. Rodríguez, Trads.). Gredos.
- Bandura, A. (2001). *Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective*. *Annual Review of Psychology*, 52, 1-26. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.52.1.1>
- Domínguez Ruiz, A.L.M. (2022). *Una historia cultural del grito* (A cultural history of the scream). Taurus.
- Duè, C. (2006). *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. University of Texas Press.
- Eurípides (1991). *Tragedias. El Cíclope-Alceste-Medea-Los Heraclidas-Hipólito-Andrómaca-Hécuba* (Tragedies. The Cyclops-Alcestis-Medea-The Heracleidae-Hippolytus-Andromache-Hecuba) (A. Medina González y J.A. López Férrez, Trads.). Gredos.
- Foley, H.P. (2001). *Female acts in Greek tragedy*. Princeton University Press.
- Jenofonte (1993). *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates* (Memorabilia. Economic. Symposium. Apology of Socrates) (J. Zaragoza, Trad.). Gredos.
- Konstan, D. (2015). *Affect and Emotion in Greek Literature*. In: *Oxford Handbook Topics in Classical Studies* (pp. 1-16). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935390.001.0001>
- Konstan, D. (2016). Understanding Grief in Greece and Rome. *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity*, 110 (1), 3-30. <https://dx.doi.org/10.1353/clw.2016.0066>
- Konstan, D. (2020). Afterword: The Invention of Emotion? En: L. Candiottio & O. Renaut (Eds.). *Emotions in Plato* (pp. 372-381). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004432277>
- Liddell, H.G & Scott, R. (1882). *Greek-English Lexicon* (8th ed.). American Book Company. <https://archive.org/details/greekenglishlex00lidduoft>
- Loroux, N. (1998). *Mothers in Mourning* (C. Pache, Trad.). Cornell University Press.
- Macón, C. (2013). Sentimus ergo sumus. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política (Sentimus ergo sumus. The emergence of the “affective turn” and its impact on political philosophy). *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 11(6), 1-32. <https://rlfp.org.ar/revista/index.php/RLFP/article/view/49/34>
- Rodríguez Cidre, E. (2024). La emoción del dolor y su gestualidad en el lamento de la párodos de Ifigenia entre los tauros (The emotion of pain and its gestures in the lament of Iphigenia's parodos among the Taurians). *Synthesis*, 31(1-2). <https://doi.org/10.24215/1851779Xe147>
- Sebillotte Cuchet, V. (2015). Regímenes de género y Antigüedad griega clásica (siglos V-IV a.C.) [Gender Regimes and Classical Greek Antiquity (5th-4th centuries BC)] (M. Muñoz, Trad. y A. Iriarte, Ed.) *Revista de Historiografía* (22), 51-88. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/REVHISTO/article/view/2646>
- Villanueva Gutiérrez, E.M. (2019). Deseché sus besos. Agencia, emociones y cuerpo en dos historias de mujeres michoacanas separadas de parejas violentas. En: S. González Montes (Coord.). *Subjetividad, agencia femenina y representaciones de género: tres propuestas para su estudio* [I rejected their kisses. Agency, emotions, and body in two stories of women from Michoacán separated from violent partners. In: S. González Montes (Coord.). Subjectivity, female agency, and gender representations: three proposals for their study] (pp. 153-241). El Colegio de México.
- Vovolis, Th. (2009). *Prosopon. The acoustical mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre. Form, Function and Appearance of the Tragic Mask and its relation to the Actor, Text, Audience and Theatre Space*. Dramatiska institutet.
- Wohl, V. (2005). Tragedy and feminism. En: R. Bushnell (Ed.). *A companion to tragedy* (pp. 145-160). Willey-Blackwell.